

Televisionismo

Narrazioni televisive della storia italiana negli anni della seconda Repubblica

a cura di Monica Jansen e Maria Bonaria Urban

La 'condivisione' della Shoah

Un confronto tra *Perlasca, un eroe italiano* e *La finestra di fronte*

Natalie Dupré (KU Leuven - University of Leuven, België)

Abstract During the 1980s and 1990s an increasing number of (television) movies treated the Holocaust theme. After 2000 the fictionalization of the Holocaust continued to mark both the big and the small screen. This is not only the case in the United States but also in European countries such as Italy, where films and television productions continue to be dedicated to the Holocaust on a regular basis. Generally, documentaries are considered to be the most appropriate television genre to address the issue. Television series and movies, on the contrary, are often received more critically, especially if they deviate from historical facts or if they do not strive for realism. In *Conflicts of Memory* (2010) Emiliano Perra states that Italian (television) movies treating the Holocaust address a politically driven agenda intended to steer the Italian collective memory of the Second World War. Additionally, Perra points out that popular media often invite emotional identification, which goes to the detriment of historical reflection. According to E. Ann Kaplan (2005) the emotional identification with the victim precludes the historical comprehension of trauma. The issue of 'translating' traumatic events as well as the impact of trauma is, therefore, all the more relevant in the context of popular media. This study presents a comparative analysis of *Perlasca, un eroe italiano* (2002), a television series directed by Alberto Negrin, and *La finestra di fronte* (2003), a film by Ferzan Özpetek. In particular we answer the question to what extent these two productions allow the viewer to 'share' the historical trauma of the Holocaust and contribute to a less selective memory of the Second World War.

Sommario 1. Introduzione. – 2. I mass media e la memoria della Shoah. – 3. La 'visione empatica'. – 4. I protagonisti di *Perlasca, un eroe italiano* e *La finestra di fronte*. – 5. Gli ebrei di *Perlasca*. – 6. Memoria traumatica versus memoria comune. – 7. Conclusioni

Keywords Holocaust memory. *Perlasca, un eroe italiano*. *La finestra di fronte*.

1 Introduzione

Dagli anni Ottanta e soprattutto Novanta si assiste a un notevole aumento della produzione cinematografica e televisiva dedicata al tema della Shoah. Negli anni del Duemila si sta confermando questa tendenza; nonostante la ormai incontestabile consapevolezza pubblica della Shoah, la persecuzione degli ebrei rimane – negli Stati Uniti come in Europa – un tema ricorrente nel cinema e alla televisione. Attraverso un confronto tra due produzioni italiane, una televisiva (*Perlasca, un eroe italiano*) e l'altra cinematografica (*La finestra di fronte*), il presente studio intende esaminare in che misura esse incitino gli spettatori a essere sensibili al trauma storico della Shoah e possano contribuire alla formazione di una memoria pubblica della stessa Shoah.

2 I mass media e la memoria della Shoah

A svolgere un ruolo inaugurale nella nascita di una presa di coscienza pubblica della Shoah alla fine degli anni Settanta è stato il mezzo televisivo; attraverso la miniserie americana *Holocaust* (1978), trasmessa dalla NBC statunitense, il termine 'Holocaust' è entrato a far parte del lessico relativo alla seconda guerra mondiale, favorendo una presa di coscienza da parte di un pubblico sempre più ampio. Nel 1985 ha fatto il suo ingresso nel linguaggio comune anche il termine 'Shoah' grazie al film dal titolo omonimo di Claude Lanzmann (Baron 2006, p. 9). A sua volta la questione terminologica ha dato inizio a un altro dibattito più delicato sulla rappresentabilità della Shoah; mentre le immagini fotografiche dei reduci dei campi diffuse dalla stampa nell'immediato dopoguerra furono considerate fin troppo traumatizzanti, la successiva presa di coscienza pubblica – in parte quindi attribuibile all'aumento della produzione cinematografica e televisiva – portò a una banalizzazione della Shoah; la commercializzazione aprì la strada alle metafore

banali, agli stereotipi¹ e ai lieti fini accomodanti, come pure alla desensitizzazione di parte del grande pubblico (Hartman 1994).

Secondo Anne-Marie Baron soprattutto le fiction e i film televisivi tendono a soffrire dello spettro della trivialità (Baron 2006, p. 15), a fortiori quando non rispondono al richiamo di quel realismo che rende i generi televisivi la fonte primaria di consapevolezza storica per le giovani generazioni d'oggi (Buonanno 2012, p. 213): tra i generi televisivi infatti è il documentario a essere ritenuto più idoneo a trattare la Shoah. Ciononostante, e a prescindere da criteri di qualità artistica, l'enorme quantità di lungometraggi e film tv usciti negli anni del Duemila è sintomatica di una crescente finzionalizzazione della Shoah, la quale continua anche oggi ad animare le controversie sulle potenzialità e sui limiti della rappresentazione visiva (e verbale) della Shoah (Insdorf 2003, p. 249). Ricorrente in questo dibattito è l'argomento secondo cui i mass media, anziché stimolare la riflessione storica, troppo spesso invitano all'identificazione emotiva. Secondo E. Ann Kaplan l'identificazione di tipo emotivo con la figura della vittima e, più specificamente, con il caso individuale della vittima, ha come effetto di bloccare la comprensione storica delle grandi catastrofi dell'umanità, impedendo allo spettatore di capire la struttura che sta alla base dell'ingiustizia insita nell'evento traumatico (Kaplan 2005). Perciò, nelle fiction televisive si pone a maggior ragione il problema della 'traduzione' del trauma: come può la finzione televisiva rendere sensibile il pubblico al trauma storico della Shoah senza che avvenga l'identificazione con la vittima?

Oltre all'identificazione emotiva vi sono altri fattori che possono impedire al pubblico di accedere alla comprensione storica della Shoah. La stessa esperienza traumatica rischia infatti ad ogni momento di essere riscritta secondo i canoni di una memoria collettiva motivata da esigenze che oltrepassano una mera etica del ricordo; in *Conflicts of Memory* (2010) Emiliano Perra rileva come la produzione cinematografica e televisiva italiana sulla Shoah risponda a una serie di

esigenze storico-politiche ben precise che hanno finito per plasmare la memoria collettiva italiana della Shoah (Perra 2010). Secondo Gina Ross i mass media tuttavia possono anche contribuire a una migliore comprensione delle varie fasi della reazione a un evento traumatico, nonché al formarsi di una consapevolezza storico-politica che permetta al pubblico di sottrarsi al pericolo della manipolazione psicologica o politica che sia. In *Beyond the trauma vortex* la studiosa infatti individua un cambiamento nella produzione cinematografica a partire dal Duemila: se gli anni Novanta segnarono il successo di film ultraviolenti con attori come Schwarzenegger, Stallone e Bruce Willis, il cinema degli anni Zero spesso veicola messaggi più positivi che riguardano gli effetti del trauma anziché la violenza gratuita (Ross 2003, p. 138).

A parte i mass media stessi anche la posizione di chi ascolta e guarda la testimonianza delle vittime è stata argomento di numerosi studi nel campo della teoria del trauma. Per Dominick LaCapra la ricettività dell'esperienza traumatica altrui dipende anzitutto da una disposizione emotiva e mentale definita come *empathic unsettlement* ('vacillamento empatico') (LaCapra 2001, pp. 41-42). Questa modalità empatica è secondo LaCapra la risposta più appropriata alla testimonianza o al racconto del trauma, dato che enfatizza l'importanza della capacità, da parte del lettore o dell'ascoltatore, di calarsi nella sofferenza altrui, come pure la necessità di rispettare la differenza tra la propria esperienza e quella della vittima (LaCapra 2004, p. 135). Questa forma di coinvolgimento si distingue da altre forme che lo stesso LaCapra definisce come «autosufficienti» o «proiettive», o altre ancora che portano il lettore o chi ascolta a far propria la sofferenza della vittima (p. 135). La disposizione dell'*empathic unsettlement*, infine, aiuta anche a evitare interpretazioni rassicuranti o armonizzanti di racconti che testimoniano eventi traumatici.²

Cathy Caruth, da parte sua, insiste sul legame tra le due posizioni: quella del testimone e quella di chi ascolta, definendo la storia come «il modo in cui siamo coinvolti nei nostri reciproci traumi» (Caruth 1996, p. 24, la traduzione è mia). Occorre quindi interrogarsi su quale forma possa o debba assumere questo rapporto di coinvolgi-

1 Cfr. Avisar 1988, p. 91: «The portrayal of the Jew in cinema, like the portrayal of other ethnic characters on the screen, always leaves much to be desired. One clear reason is the status of many films as popular manifestations of prevailing social attitudes which lead to the conception of a minority character in stereotypical terms. In addition, given the economy of dialogue in films and the relatively fast development of the dramatic narrative, there is a fundamental limitation in regard to the character depth and complexity».

2 LaCapra 2004, p. 135: «harmonizing or spiritually uplifting accounts of extreme events from which we attempt to derive reassurance or a benefit (for example, unearned confidence about the ability of the human spirit to endure any adversity with dignity and nobility)».

mento chiamato 'storia' dalla Caruth, ovvero su come un lungometraggio o una fiction televisiva possa creare una posizione-soggetto che consente di accedere in qualche modo alla sofferenza individuale della vittima senza che questa posizione inviti all'identificazione emotiva e senza che l'esperienza della vittima venga riscritta secondo i canoni di una memoria pubblica ispirata a motivazioni politiche o ideologiche.

3 La 'visione empatica'

In *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art* Jill Bennett oppone all'identificazione emotiva il suo concetto di 'visione empatica' o *seeing feeling* (Bennett 2005) secondo cui lo spettatore può 'sentire' e 'vedere' le emozioni e sensazioni espresse nell'opera d'arte. In questo senso la nozione di *empathic vision* si riallaccia a quella di *empathic unsettlement* ('vacillamento empatico') di LaCapra. Bennett tuttavia prende le distanze da LaCapra quando afferma che le interessa non tanto il discorso sul trauma stesso quanto il processo che definisce come un *coming into language* (Bennett 2005, p. 2). La studiosa invita a non considerare l'opera d'arte come un deposito di esperienze primarie, dal momento che l'arte è vulnerabile e rischia di essere fatta propria da chi la guarda.

Nel suo studio che abbraccia l'intero campo delle arti visive, Bennett esplora il concetto di 'visione empatica' in una serie di opere d'arte presenti in una mostra dedicata al tema del trauma e della memoria. Nelle opere analizzate la studiosa avverte il tentativo da parte degli artisti di trovare «a communicable language of sensation and affect with which to register something of the experience of traumatic memory» (Bennett 2005, p. 2).³ Alcune delle opere discusse stabiliscono un punto di vista a partire dal quale il pubblico può 'vedere' le sensazioni registrate nell'opera. Partendo dal presupposto che le sensazioni siano registrate nell'opera – e che quindi non possano

essere definitivamente fatte proprie dal pubblico –, questa prassi di lettura secondo Bennett può generare una congiunzione tra condizione affettiva e consapevolezza critica e spianare la strada all'incontro con una diversità inaccessibile a livello cognitivo.

Le opere d'arte analizzate da Bennett erano presenti in una mostra dedicata al tema del trauma e della memoria, ma non trattavano dichiaratamente o apertamente il tema del trauma, a differenza dei due film oggetto di questo studio; nelle opere commentate da Bennett è infatti l'assenza di personaggi o contenuti espliciti e narrati a rendere possibile questa forma di 'sentire per l'altro'. Ci si può chiedere, di conseguenza, se nel cinema sia possibile raggiungere un rapporto simile tra il pubblico e l'opera: un rapporto che permetta al pubblico di 'sentire per l'altro' e di cogliere, nello stesso tempo, la differenza tra le sensazioni registrate nell'opera e la propria esperienza. Più specificamente, il presente studio intende affrontare questo rapporto di coinvolgimento analizzando due produzioni: la miniserie televisiva *Perlasca, un eroe italiano* (2002) di Alberto Negrin e *La finestra di fronte* (2003), lungometraggio di Özpetek destinato alle sale cinematografiche. La selezione delle due produzioni è motivata dalla loro rilevanza per la stessa questione del coinvolgimento (emotivo). Pur riflettendo il cinema e la televisione visioni e attitudini presenti nel clima socio-culturale in cui nascono (Avisar 1988, p. 91), i due media sono anche capaci di creare delle posizioni d'intelligibilità, dei punti di vista nuovi a partire dai quali il pubblico è invitato a leggere la storia e la società in cui quest'ultima si svolge (Chansel 2001, pp. 12-13). Perciò, il presente studio vuole analizzare il potenziale relazionale di questi due media – la televisione il cui potere si situa sul piano della diffusione dell'informazione (ideologica) e il cinema quale mezzo d'espressione artistica di idee e visioni più complesse –, come pure la misura in cui le due produzioni sopraccitate realizzano nel concreto quel potenziale relazionale che consente al pubblico di affrontare il passato e accedere a una comprensione storica della Shoah.

3 Per definire la nozione di memoria traumatica, Bennett rimanda alla distinzione tra memoria narrativa e traumatica di Van der Kolk e Van der Hart (1995, p. 160), che a loro volta s'ispirano al lavoro di Pierre Janet, intitolato *L'automatisme psychologique*, pubblicato nel 1889: «Under extreme conditions, existing meaning schemes may be entirely unable to accommodate frightening experiences, which causes the memory of these experiences to be stored differently and not be available for retrieval under ordinary conditions: it becomes dissociated from conscious awareness and voluntary control».

4 I protagonisti di *Perlasca*, un eroe italiano e *La finestra di fronte*

Se in una prima fase i film dedicati alla Shoah erano incentrati soprattutto sulle vittime ebrei o sugli esecutori dei crimini nazisti, successivamente si è sentita la necessità di introdurre protagonisti che potessero fare da *audience surrogate* ('surrogato del pubblico'), cioè personaggi e ruoli con cui era più facile identificarsi e quindi diversi da quelli della vittima ebrea o del persecutore nazista (Insdorf 2003, p. 258). Tale funzione assume anche il protagonista di *Perlasca*, *un eroe italiano*, il film televisivo a due puntate di Alberto Negrin trasmesso nel 2002 in occasione del Giorno della Memoria e grazie al quale «l'esempio di Perlasca è diventato un elemento obbligatorio nella commemorazione dei genocidi del ventesimo secolo» (Jansen 2008, p. 153).

Nel film di Negrin, Giorgio Perlasca - commerciante italiano dal passato fascista - viene presentato come l'«eroe nazionale» (Jansen 2008, p. 153) che ha salvato migliaia di ebrei durante l'occupazione nazista a Budapest. Il Perlasca del telefilm, inoltre, conduce le proprie operazioni di soccorso manifestandosi in tutta la sua italianità: il personaggio appare infatti dotato di capacità teatrali ritenute stereotipicamente italiane. Oltre alle sue capacità retoriche, il protagonista esibisce e sfrutta il suo talento d'improvvisazione per salvare quanto più gli è possibile ebrei dalle mani dei persecutori nazisti. L'italianità del personaggio spicca in particolar modo, per il fatto che il Perlasca della miniserie, fingendosi console spagnolo nella capitale ungherese, è costretto a 'rinunciare' alla propria cittadinanza per la quasi intera durata del film.

A interpretare il ruolo di Perlasca è Luca Zingaretti che volente o nolente si trova a esibire il proprio lavoro di immedesimazione nel personaggio di Perlasca, giocando a fare l'attore nella stessa fiction. Più che di un vero e proprio artificio, si tratta di un effetto metacinematografico che nasce dal fatto che il pubblico (italiano) della miniserie ormai non riesce a far a meno di collegare l'attore alla figura del suo personaggio più famoso, Montalbano.⁴ Nel caso di *Perlasca* il lavoro di immedesimazione compiuto in diretta da Luca Zingaretti ha come effetto di favorire l'identificazione del pubblico italiano con 'l'eroe

italiano' che finisce per essere 'italiano' non solo grazie alle sue doti teatrali e retoriche, ma anche e soprattutto perché, mettendo a rischio la propria vita per salvare quella di migliaia di ebrei ungheresi, nutre il mito largamente condiviso degli italiani 'brava gente'; l'aggiunta del sottotitolo ha secondo Emiliano Perra, la funzione di estendere l'atteggiamento di Perlasca all'intera nazione italiana e di esortare il pubblico a identificarsi con la figura del soccorritore italiano.⁵

Diversa risulta l'impostazione de *La finestra di fronte* (Ferzan Özpetek 2003). Ambientato nella Roma dei primi anni del Duemila, il film narra la storia di Giovanna, una giovane donna assillata dai problemi materiali che cerca di sopravvivere nella routine di un rapporto coniugale spento. L'unico svago che si concede è di guardare di nascosto l'uomo che occupa la casa di fronte. Quando un giorno Giovanna e il marito Filippo s'imbattono in un anziano perso e smemorato, Filippo, contro la volontà di Giovanna, accoglie lo sconosciuto in casa. Nonostante le iniziali rimostre da parte di Giovanna, nasce un'intesa tra lei e l'anziano uomo. Anche se inizialmente ignora l'identità dell'uomo - Davide Veroli le rivelerà la sua identità solo nel momento in cui riconquista la memoria -, lentamente Giovanna scopre il passato doloroso che tiene in pugno l'anziano uomo smemorato che hanno accolto in casa.

Oltre a essere uno dei protagonisti del film, Giovanna rappresenta quella parte del pubblico che è la generazione più giovane, la quale conosce ormai poco la storia della Shoah: quella giovane generazione che costituisce gran parte dell'audience del film e a cui, insieme alla protagonista, spetta scoprire il passato nascosto dell'anziano ebreo. Prima di arrivare a 'conoscere' la diversità di Davide, Giovanna deve però imparare a 'guardare' e a 'percepire' questa diversità; anche lei in un certo senso appare quindi 'smemorata'. Ciononostante sarà pur sempre lei a invitare il pubblico a compiere un percorso simile al suo: un apprendistato lento, poco verbale che finirà per attivare in lei una nuova sensibilità percettiva, un'iniziazione a ciò che con Jill Bennett si potrebbe definire 'visione empatica'. Più specificamente, Giovanna si frappone tra Davide, l'anziano ebreo, e il pubblico a cui si rivolge il film; Giovanna infatti rappresenta questo pub-

4 La scelta di Luca Zingaretti come protagonista di questa storia di salvataggio contrasta con il cast di Spielberg che come protagonista di *Schindler's List* scelse Liam Neeson, attore britannico ignoto al pubblico statunitense (Insdorf 2003, p. 259).

5 Perra 2010, p. 225: «the work corroborated the following syllogism: a fascist like Perlasca bent the rules to do good; 'Italians' bend the rules, too; 'Italians' (including fascists) did good, notwithstanding the anti-Semitic laws. Those who did not do good behaved in an un-Italian manner».

blico, ma nel contempo funge da schermo protettivo, nel senso che è lei per prima a esporsi alla 'differenza', cioè alla memoria traumatica di Davide, come è sempre lei a impedire che il segreto di Davide venga espropriato o infranto da agende politiche o ideologiche.

Grazie al nesso non esplicitato tra le prime scene del film (ambientate nel 1943) e quelle successive nella Roma del Duemila, il pubblico prima ancora di Giovanna deve avviare un proprio percorso interpretativo definito da Millicent Marcus come *retro-reading*, ovvero come 'lettura all'indietro' (Marcus 2007, p. 142). Attraverso l'allusione e la visualizzazione di simboli iconici della Shoah, la memoria dello spettatore viene (solo) 'stuzzicata': l'identità dell'anziano uomo, infatti, inizialmente rimane sconosciuta. Successivamente il personaggio di Giovanna fornisce il *frame* attraverso cui il pubblico viene progressivamente a contatto prima con la sofferenza presente del reduce e, attraverso il suo malessere presente, con il passato personale dell'anziano ebreo gay e la dimensione storica e collettiva della Shoah.

Contrariamente alla miniserie *Perlasca*, il lungometraggio di Özpetek coinvolge lo spettatore senza favorire un'identificazione di tipo emotivo. Grazie all'assenza iniziale di una reazione empatica di Giovanna e grazie alla lenta e progressiva iniziazione alla storia di Davide che segue il loro incontro, il film invita lo spettatore a 'guardare' e a 'sentire' la sofferenza del reduce, anziché a focalizzare sulle esperienze primarie visualizzate nei flashback. In *Perlasca*, un eroe italiano il protagonista si immerge nel suo personaggio per generare emozioni che, rimanendo legate al solo personaggio del soccorritore, non contribuiscono a una migliore comprensione degli eventi in quanto trauma storico. In *Perlasca* queste stesse emozioni risultano a loro volta sovracodificate da motivazioni di tipo politico-ideologico che si possono ricollegare al mito degli italiani 'brava gente', mito che continua a intessere anche la più recente memoria italiana della Shoah.⁶

6 Riguardo al mito degli italiani 'brava gente', si vedano Bidussa 2009 e Perra 2010, p. 6: «Although its first appearance dates back to the end of the nineteenth century, with the first colonial ventures and massacres, its protean nature meant that it has remained strong notwithstanding the changing contexts. Appealing to established self-representations of Italians as cunning, law-bending but ultimately good-hearted and tolerant soldiers and citizens, this stereotype remained dynamic throughout the postwar period (and it is still influential to this day). In fact, it represents perhaps the single most important unifying narrative about the war, within an otherwise deeply fractured spectrum of the politics of memory».

5 Gli ebrei di Perlasca

Al gruppo di ebrei più vicini a Perlasca viene assegnata la parte di chi è in grado di sopravvivere e adattarsi alle condizioni disastrose in cui è costretto a vivere, ovvero la parte di chi ha il coraggio di convivere con la morte. In effetti, poche sono le scene in cui compaiono personaggi che non reggono il confronto con la morte. La selezione dei tratti comportamentali degli ebrei in *Perlasca* rientra nella tendenza - individuata da LaCapra e considerata da quest'ultimo come molto diffusa - che consiste nel dare «harmonizing or spiritually uplifting accounts of extreme events from which we attempt to derive reassurance or a benefit (for example, unearned confidence about the ability of the human spirit to endure any adversity with dignity and nobility)» (LaCapra 2001, pp. 41-42). Nello stesso tempo, però, gli ebrei ungheresi in *Perlasca* vengono ritratti come vittime, il cui destino pare essere nelle sole mani di Perlasca e serve quindi anzitutto a far risaltare l'eroismo dello stesso protagonista.

Emblematico a questo riguardo è il personaggio di Ben, un bambino rimasto in preda a un mutismo assoluto dopo aver assistito all'assassinio dei propri genitori. Oltre alla parola Ben rifiuta ogni contatto fisico tranne che con la propria sorella. Dopo la liberazione viene accolto insieme alla sorella da una giovane coppia di ebrei sfuggiti anch'essi alla persecuzione nazista. In una delle scene finali dell'ultimo episodio della miniserie, Perlasca riesce a strappare un abbraccio al bambino che fino a quel momento aveva rifiutato ogni tipo di contatto fisico. Nelle scene Ben sembra superare il blocco psicologico prima ancora che sia potuta iniziare una nuova fase di 'normalità' dopo la liberazione. Il gesto del bambino comporta una forma di chiusura e interrompe un processo che in realtà deve solo iniziare in quel momento della storia: il vivere e rivivere il passato nel presente, il trauma nel vero senso della parola. Altrettanto improbabile è che il bambino a quell'età abbia potuto capire il ruolo svolto da Perlasca nel salvataggio del gruppo di ebrei a cui si era unito, come pure è difficile credere che abbia potuto immaginare una vita diversa da quella trascorsa fino a quel momento, una vita cioè condizionata dalla mancanza dei genitori. Attraverso l'abbraccio Ben viene privato della propria perdita traumatica, la quale nella fiction è destinata a servire la gloria di Perlasca, l'eroe italiano.

A mettere in risalto non solo l'umanitarismo eroico di Perlasca, ma anche il cosiddetto 'corag-

gio' degli altri ebrei ungheresi, è il personaggio di Falkas, ebreo ungherese e consulente legale dell'ambasciata spagnola a Budapest. Nella scena che precede la caduta dal tetto di Falkas, quest'ultimo confessa il suo senso di colpa per essere rimasto passivo di fronte alle ingiustizie inferte ai suoi correligiosi meno privilegiati di lui. Nella miniserie la colpa della passività viene attribuita in maniera esclusiva a Falkas – ebreo – e alla sua inerzia 'ungherese'. È interessante ricollegare questa scelta di Negrin all'interrogativo etico che si era posto Enrico Deaglio ne *La banalità del bene*, la biografia di Perlasca (1991) su cui il film è basato: «Perché solo lui lo fece?». Secondo Millicent Marcus è appunto quest'interrogativo a mettere il pubblico di fronte al rapporto paradossale del protagonista con l'immagine collettiva e ampiamente condivisa degli 'italiani, brava gente' (Marcus 2007, p. 129). Se nel telefilm la colpa della passività viene addebitata a un personaggio non italiano e perlopiù ebreo, anche la domanda cruciale di Deaglio sulla responsabilità – domanda ad ampio respiro etico – è deviata verso un'altra questione, ovvero quella del trauma dei sopravvissuti ebrei; se il trauma non consiste solo in un confronto con la morte (che non è stato vissuto appieno nel momento in cui è avvenuto), ma anche nella stessa sopravvivenza all'evento traumatico, ovvero nella morte mancata,⁷ è appunto quel peso della sopravvivenza che Falkas non è riuscito a reggere. Ed è proprio perché le parole e il gesto di Falkas toccano il vero significato del trauma, che la strategia rappresentativa del film – che consiste nel collegare la questione della passività a quella del trauma – è da considerarsi quanto mai insidiosa ed eticamente scorretta.

6 Memoria traumatica versus memoria comune

Tranne che nella scena della confessione di Falkas, in *Perlasca* viene dato spazio agli eventi traumatici più che al trauma da intendere come una rottura dell'equilibrio psichico che si prolunga nel tempo. Nel telefilm di Negrin infatti manca quel respiro temporale più ampio che avrebbe permesso di inquadrare le varie fasi dell'esperienza del trauma;

concludendosi con la partenza in treno dell'eroe nel momento della liberazione, il telefilm di Negrin sorvola sull'insorgenza tardiva tipica del trauma, come pure sulla specificità della memoria traumatica rispetto alla memoria comune. *La finestra di fronte* affronta in maniera più articolata e convincente questo problema della memoria traumatica, mettendo in scena non tanto l'impatto immediato dell'evento traumatico quanto il disagio presente causato da un passato che si sottrae a qualunque forma di elaborazione cognitiva.⁸

Ne *La finestra di fronte* il sottotitolo 'Roma, 1943' colloca nel passato le immagini dell'assassinio che aprono il film. Successivamente si passa ai primi anni del Duemila mediante un artificio visivo particolarmente riuscito: la dissolvenza incrociata, ovvero quell'effetto che si ottiene accoppiando alla dissolvenza la graduale comparsa di un'altra immagine. Alla macchia di sangue sul muro strisciata da un personaggio in fuga nella Roma del 1943 si sovrappone gradualmente una pallida traccia sullo stesso muro nella Roma del presente narrativo. L'artificio in questo caso evidenzia il legame inestricabile tra il presente e il passato di un personaggio che successivamente risulta essere uno solo: il giovane nella sequenza iniziale e l'anziano uomo smemorato che vaga per Roma prima di essere accolto in casa dal marito di Giovanna.

Le stesse transizioni a dissolvenza incrociata si presentano nella sequenza in cui l'anziano ebreo invita Giovanna a ballare. In questa scena si sovrappongono immagini che ritraggono il Davide giovane ad altre in cui torna a essere anziano, trasmettendo al pubblico la sensazione concreta di un passato rivissuto nel presente. Lo stesso pubblico viene poi coinvolto direttamente nella scena grazie al posizionamento e ai movimenti compiuti dalla telecamera che si muove insieme alle persone riunite sulla pista da ballo.⁹ Le parole pronunciate da Giovanna alla fine del film

8 Cfr. Caruth 1995, p. 9: «The impact of the traumatic event lies precisely in its belatedness, in its refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time».

9 Da contrapporre a questo tipo d'uso della telecamera sono ad esempio le riprese all'interno di un vagone merce ne *La fuga degli innocenti* (2004), un altro film per la televisione dedicato al tema della Shoah. In una sequenza ripresa all'interno di un vagone merce la telecamera è posta all'interno del vagone, di fronte ad alcuni personaggi. Nel momento in cui il treno si ferma bruscamente, la gente ammassata nello spazio angusto rimbalza e la telecamera rimane perfettamente ferma mentre riprende il movimento delle persone all'interno del vagone.

7 Caruth 1996, p. 58: «Trauma is not simply an effect of destruction but also, fundamentally, an enigma of survival».

tematizzano l'importanza dello scambio di queste sensazioni non solo per chi deve elaborare il trauma, ma anche per chi diventa testimone della memoria traumatica altrui:

Ho ancora bisogno di una tua parola, Davide, di un tuo sguardo, di un tuo gesto... Ma poi, all'improvviso, sento i tuoi gesti nei miei, ti riconosco nelle mie parole. *Tutti quelli che se ne vanno ti lasciano sempre addosso un po' di sé.* È questo il segreto della memoria... e se è così allora, mi sento più sicura, perché so che non sarò mai sola. (Il corsivo è mio)

Giovanna, come detto prima, fa da specchio al pubblico del film, anche se contrariamente a questo pubblico la protagonista de *La finestra di fronte* non può contare sull'input informativo che il pubblico riceve attraverso i flashback. Nel film la focalizzazione interna di Giovanna viene giustapposta a quella di Davide, per cui la protagonista deve imparare a 'vedere' le sensazioni che Davide prova rivivendo il proprio passato, senza avere accesso ai contenuti inclusi nei flashback. Il percorso interpretativo di Giovanna inizia la sera stessa in cui Davide viene accolto a casa della giovane coppia, in un momento quindi in cui Giovanna non sa ancora di avere di fronte un reduce dei campi di sterminio; in quel momento ignora ancora la storia di Davide a cui avrebbe reagito emotivamente se gliel'avesse riferita in quello stesso istante. La funzione della scena muta che ritrae la prima cena di Davide a casa di Giovanna è di far vedere e sentire un disagio che precede e si sottrae a ogni elaborazione cognitiva e verbale, un disagio che scorre tra i corpi riuniti attorno alla tavola e viene trasmesso al pubblico che, grazie al posizionamento della telecamera, occupa un posto a quella stessa tavola.

Nei momenti di condivisione del disagio tra Davide e Giovanna (e il pubblico) *La finestra di fronte* mette in scena i meccanismi stessi della memoria traumatica, la quale viene attivata dalle associazioni che fanno emergere determinati oggetti o situazioni, associazioni che a loro volta scatenano reazioni difficilmente rappresentabili in maniera verbale (Van der Kolk, Van der Hart 1995, p. 160). Emblematica in questo senso è la scena in cui Davide rifiuta di mettersi il maglione del marito di Giovanna perché gli ricorda la divisa che portava nei campi di concentramento: «Non mi piace il colore», risponde Davide a Giovanna. Questi momenti, in cui si mette in moto la suddetta memoria traumatica e Davide rivive il proprio passato, danno l'avvio

a un processo tanto doloroso quanto necessario che porterà l'anziano ebreo ad elaborare il fantasma del passato da cui è stato perseguitato fino a quel momento. Cruciale in questo percorso è la presenza degli altri personaggi tra cui anzitutto Giovanna; grazie alla sua presenza il processo di *working through*¹⁰ diventa un evento relazionale, un'esperienza condivisa. A tale scopo 'la finestra di fronte' fa da specchio a Giovanna; i due incontri, il primo con Davide e l'altro con il suo vicino di fronte, infatti, si rafforzano a vicenda fino a portare Giovanna a ripensare la propria vita.

7 Conclusioni

Nel tentativo di rispondere all'esigenza di realismo e di garantire la propria credibilità rispetto agli altri generi televisivi, i telefilm degli anni del Duemila dedicati alla Shoah – tra cui primeggia il *Perlasca* di Alberto Negrin – spesso sembrano voler convertire la memoria traumatica in una memoria comune con il rischio di trasformare il genere della finzione televisiva in un deposito di esperienze primarie strappate dal presente di chi ha continuato o continua a viverle. *La finestra di fronte*, in quanto produzione cinematografica, rinuncia a quell'esigenza di realismo per affrontare una Shoah vissuta al presente. Nel lungometraggio di Özpetek il processo di elaborazione del trauma si trasforma in uno scambio, un'esperienza condivisa tra Davide e i vari personaggi che incontra sulla sua strada. Grazie al coinvolgimento del pubblico mediante il posizionamento della telecamera e l'invito alla 'lettura all'indietro', *La finestra di fronte* contribuisce alla comprensione del trauma storico della Shoah, invitando il pubblico a dare una propria risposta alla storia di Davide,¹¹ di diventare a sua volta testimone della sua storia e assumere, insieme allo stesso Davide, la responsabilità di una memoria condivisa e 'convissuta', e non solo celebrata.

¹⁰ LaCapra (2001, pp. 21-22) propone una distinzione tra la nozione di *acting out*, ovvero la ripetizione ossessiva nel presente della paura di morte provata nel momento dell'evento traumatico e quella di *working through*, la quale non implica una pura opposizione tra passato e presente. Non necessariamente l'*acting out* può essere del tutto e definitivamente superato; esso può tuttavia essere contrastato dal *working through*.

¹¹ Si veda Kaplan 2005, p. 123: «'Witnessing' is the term I use for prompting an ethical response that will perhaps transform the way someone views the world, or thinks about justice [...] witnessing leads to a broader understanding of the meaning of what has been done to victims».

Bibliografia

- Avisar, Ilan (1988). *Screening the Holocaust: Cinema's images of the unimaginable*. Bloomington; Indianapolis: Indiana UP.
- Baron, Anne-Marie (2006). *The Shoah on screen: Representing crimes against humanity*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.
- Bennett, Jill (2005). *Empathic vision: Affect, trauma, and contemporary art*. Stanford: Stanford UP.
- Bidussa, David (2009). *Dopo l'ultimo testimone*. Torino: Einaudi.
- Buonanno, Milly (2012). *Italian TV drama and beyond: Stories from the soil, stories from the sea*. Bristol; Chicago: Intellect.
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Chansel, Dominique (2001). *Europe on-screen: Cinema and the teaching of history*. Strasbourg: Council of Europe Publishing.
- Deaglio, Enrico (1991, 2003). *La banalità del bene: Storia di Giorgio Perlasca*. Milano: Feltrinelli.
- Hartman, Geoffrey (1994). «Public memory and its discontents». *Raritan*, 13 (4), pp. 24-40.
- Jansen, Monica (2008). «Giorgio Perlasca, 'Giusto tra le nazioni' e 'eroe italiano'». In: Luca-mante, Stefania; Jansen, Monica; Speelman, Raniero; Gaiga, Silvia (a cura di), *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*. Utrecht: Igitur, pp. 153-164.
- Insdorf, Annette (2003). *Indelible shadows: Film and the Holocaust*. 3a ed. Cambridge: Cambridge UP.
- Kaplan, Ann E. (2005). *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature*. New Brunswick: Rutgers UP.
- LaCapra, Dominick (2001). *Writing history, writing trauma*. London; Baltimore: Johns Hopkins UP.
- LaCapra, Dominick (2004). *History in transit: Experience, identity, critical theory*. Ithaca: Cornell UP.
- Marcus, Millicent (2007). *Italian film in the shadow of Auschwitz*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Perra, Emiliano (2010). *Conflicts of memory: The reception of Holocaust films and TV programmes in Italy, 1945 to the present*. Oxford; Bern: Peter Lang.
- Ross, Gina (2003). *Beyond the trauma vortex: The media's role in healing fear, terror and violence*. Berkeley: North Atlantic books.
- Van der Kolk, Bessel A.; Van der Hart, Onno (1995). «The intrusive past: The flexibility of memory and the engraving of trauma». In: Caruth, Cathy (ed.), *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, pp. 158-183.

Materiale audiovisivo

- La finestra di fronte* (2003). Diretto da Ferzan Özpetek. Italia; Portogallo; Turchia; Regno Unito: Sony Pictures Classics.
- Perlasca: Un eroe italiano* [miniserie tv] (2002). Diretto da Alberto Negrin. Italia; Francia; Svezia; Ungheria: Rai Fiction, France 2, Sveriges Television, Palomar Endemol e Focusfilm Kft.